

## シューベルト

著者名(日)	川上 晃
雑誌名	研究紀要
巻	4
ページ	1-14
発行年	1979
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1300/00000632/">http://id.nii.ac.jp/1300/00000632/</a>



# シューベルト

## 川 上 晃

書かれたものに読みにくさのつきまとう作曲家である。この感じは、難解さということともややちがっていて、すくなくとも、アナリーゼをおこなううえで、おおきな技術的困難がつきまとうということは、あまりない。ただ、譜面の各部分を、つねに全体の構成と結びつけて、読んでいこうとすると、たとえば、それじたい鮮やかな印象を読み手に残しながら、書かれるだけの必然性を欠いた、意味の不明な細部につきあたるのが稀ではないのだ。そうした細部の点在することが、まず、全体としてそれほど複雑な構成論理に裏うちされてもいない作品に、ひとつの読みにくさをあたえているようにおもわれる。

たとえば、ト長調のピアノ・ソナタ（D 894）において、読み手たる私の心に残されるのが、このような読みにくさである。

第一楽章は、八分の十二拍子の、息の長い主題で始められているが、主題全体のひろがりのなかで、リズムが均一に、低音部が保続的に、そして、旋律の音程進行が順次進行的に控え目に扱われることによって、対比や変化の強度は、できるかぎりおさえられている。旋律の順次進行性とその時価の配分そのものは、副主題にもひきつがれており、単一の基調性、気分の同一性が、書き出しから、この楽章にみちわたっている。変化は、この種の性格の第一主題の中間にみられるロ短調およびその同主長調によって、和声的に顕れてくる。楽段提示の後に続いているロ短調は、三度近親調への移行を、つぎのロ長調は、同主調の相互変換をそれぞれ示しており、どちらも、シューベルトの和声法のなかでもとくに個性的な色合いのつよいものといえるだろう。このロ調の中間部は、とうぜんのように、つぎの第三部を、主調による再現部分として、後続させることになっている。

ロ短調への移行はじゅうぶんに効果的であるが、ここで読み手の感覚を吸い寄せるのは、調関係の遠近ということよりも、むしろ、その場かぎりの感情の移ろいのように不意とさりげなく転調する、この変化の質である。第一部の終りでは、旋律線に、はじめて鳴る嬰イ音をかすめさせながら、主和音への終止がおこなわれており、そこにふたつの八分休止符が続いている。この僅かな間に誘発されてやってくるのが、共通音をふたつ持ち、旋律声部にそのひとつであるロ音を保留のかたちで配したロ短調主和音の四六の和音である。これによって、それまでト長調の三度として、旋律線の中心音に位置づけられていたロ音が、短調の主和音の根音として、だが、四六の転回位置で、新しい暗い響きに解釈されて顕れてくる。この変化に際しては、歴史的にみて、強弱上の一方の極

であったと考えられる *ppp* が指定されていて、息をひそめる一瞬をとらえて、それは読み手の感覚を吸い寄せてしまうのである。

この書き手独特の転調の自在性と瞬間性のよくあらわされた個所である。技術的に澁みがなく、効果を控え目にしているにもかかわらず、深い印象を残さずにはおかない表現であるが、問題はこの個所の読み手に対する語りかけ方である。この転調は、作品構成上不可欠な機能をにない、意味をもつものとして、説得力をもって語りかけてくるだろうか。たしかに、感覚を吸い寄せるに足る転調ではある。しかし、合理的な造型への意志のはたらきが、そこには欠けている。まるで感受性の力で和声法をとられてしまうような、移ろいやすい表現が、たまたまそれをもとめた、そんな軽さで書かれているように感じられるのである。

細部を全体の構成との緊密な結びつきのなかで把握する度合がすくなくなっているだけに、これは表現における任意性の拡大が生みだす事態と考えられるかもしれない。

任意に着想されたものであるだけに、この転調はここだけのこととして書かれており、後になって作品構成上ものをいってくる要素とはみなされていない。やや視野を広げてみるならば、ここには、シューベルトのソナタ形式の主題の一特性ともいえるべきものがみとめられる。つまり、調的な放浪性に起因する表現の任意性が、三部分的な主題形態と結びついてゆくことである。三部分性は、むしろ副主題に数多くみられるものとはいえ、ちょうど、変ロ長調のピアノ・ソナタの第一主題に通じる構造をここでみることができる。移ろいやすい和声法が、主題を途中で思いがけず近い調、遠い調へ転調させるために、主題はそのままさまよい続けてゆきそうな気配をみせるのだが、一方で、この書き手においては、第一主題部を主調で縁取るという考え方がまだ捨て去られていないので、時として、このような構造が結晶することになる。したがって、ソナタの主題を三部分的に構想することじたいの不利は別問題としても、どこか、はじめから三部形式として構想してはいなかったような、無意味な転調のせいで主調確保部分の後続を余儀なくさせられたような、不十分な三部形式という印象を拭い難い。変ロ長調ソナタの変ト長調部分は、やや長すぎるとはいえ、再現部でも中間部のように書かれているが、ここでは省略がおこなわれている。

読み手として細部を注視してゆく場合、私たちは、知らず知らずのうちに、作品という有機的な全体のなかで、それが何のために使われ、何に使えるものなのかを読み解いていこうとする。別の言葉でいえば、それが使用目的をもち、使用価値に支えられて書かれていることに、意味をもとめてゆく。シューベルトの作品には、この点で、使途や意味の不明な細部がところどころに露出しており、それらが、読み手に対する感覚的な効果とは別に、作品にひとつの読みにくさを残してしまうようにもおもわれる。どちらかといえば、手堅い、やや古風な手法や形式に依存して作品構成がおこなわれているにもかかわらず、この書き手には、独特の感受性があって、その力が、すくなくとも合理的造型ということを基準とするなら、任意な表現としかみなせないものを、ときとして、生み出させている。

より重要な問題は、ここにみられる任意性の拡大自体にあるのではない。むしろ、それが作品構成とどのようにかかわっているか、という点にこそある、とおもわれる。

数篇の作品を読んで感じられるのは、それが作品構成上のさまたげになっているのではないかということである。じじつ、作品の安定や均衡は、見た目以上に、あやういものになっている。

従来とくらべて、和声法が拡大され、そのことが、表現の幅を広げるうえで、おおきな役割を果たしていることは間違いないようである。しかし、この書き手には、ひとつひとつの音や調を、機能的に規定して、それらを、首尾一貫した構造の論理のなかで使いこなしていこうとするところが、あまりみられない。よりいっそう新しい材料のもとで、作曲をしているヴォルフの歌曲なども、ずいぶん遠い調への転調をおこなっているが、まだしも、それは、複雑化しているとはいえ、作品の調体系のなかで、論理的に使われている。シューベルトの和声的多様性に直面するときの、読みにくさは、このような複雑な論理をたどることのつらさとは、ややちがっている。和声法にみられるこの任意性は、たとえば、書き手が、とりとめない感情の変化をあらわすもののように和音をとらえたり、転調に、目標もない放浪のような性格をあたえてしまうことからきている。五度近親的な調関係だけではなくて、三度近親、半音、エンハーモニーなどのさまざまな調関係が転調の技法にひき入れられている。ところが、この関係は、調の放浪性のなかでとらえられているために、ある調から、いつでも、どんな遠い調へも移ってゆくことができ、また戻ってくることができる。調的な重心というものもここでは本来もとめられていないのだが、この調的無差別のちょうど反対側のような五度関係に、構造的な機能をになわせるという立場でもある。しかし重心の置かれた主調や属調は、他の調と同じように、偶然たち寄られたものでしかないような表情を帯び始める。感情のおもむくまま、いつも遠くへはずれようとし、はずれたと思うと帰るという動きが、それらの調の重さをひきさらってゆくからである。そして、作品全体も、書かれているその構造を、無限に変化する関係のなかのひとつの偶然の関係のようにみせながら、堅固さを失ってしまう。

たとえば、「風見の旗」という歌曲は、五十小節ほどの短い曲であるにもかかわらず、個々の音に、次々と和声的に異なる読み換えがおこなわれ、さらに、調が連続して瞬間的な変化をみせるために、このようなあやうさにおいて立ってゆくことになる。

速い動き、旋律線の螺旋的形状、限定された音程への固執、装飾音の多用、伴奏音形を排除しているピアノ、そして、すばやく反転する旋律のフレーズを削減しながら上行させて緊張感を高めるという古典的で劇的なアナクルーズの構成、これらが相乗して、変化に富む表情を生み出し、さらに「おやすみ」の単調性に対する鮮やかなコントラストをここにあたえることになっている。そして、このきわめてコンパクトな構成に、和声法が、揺れ動く感情をあらわすかのようなかたちで加っている。

「それをみて 私は妄念を起して 考えたものだ」、「どうしてこの人々が 私の苦しみを諷してくれたりするだろう」、このふたつの旋律的にたがいに対応する個所をくらべてみるならば、いづれも、和声的な解釈のあまりの意外さに愕かされる。どちらもイ短調で書いてよいところである。そして、そのほうが安定もするはずなのだが、じっさいには、それぞれ、ハ長調とヘ長調の和音で、アウフタクトに続くハ音を読み換えている。意外、という感じは、調性自体によりも、その導入方法にある。それはたしかに、詩に対する感受性の鋭敏な反応をみるようではあるものの一步間違え

ば、形なきものの中へ溺れてゆきかねないあやうさをはらんでいる。どちらをみても、はじめの小節の歌声部の旋律自体におおきなちがいはあるわけではない。どちらも、ハ音を中心的な旋律構成音と選びながら、主として、長二度、短二度をその上方に配している。ここにそれぞれ先行する間奏は、疑いなく、イ短調ドミナントの旋律動向を示しているのだが、はじめは、ハ長調主和音の基本位置が、あとのほうでは、愕くことに、ヘ長調主和音の四六の和音がこの間奏に後続して、歌声部の旋律開始音の音色に変質を生じさせることになっている。ハ長調もヘ長調も、ただそのためにだけ呼び出されたようであり、一時的な変質をひきおこすにとどまっている。そのことにふさわしく、ハ音の和声付けは、いずれも長調によっているにもかかわらず、主音上に減七の和音を重ね、あるいは、短二度を旋律に固執させるという、つまり短調的な灰色の響きの膜をかけながら、さきのふたつの和音を用いているのである。このことが、和音のもつ機能というものを一瞬忘れさせてしまう。

詩に深く関って、揺れ動く感情に同化されたような和声法のもたらすこの陰微な変質は、「風見の旗」のなかでもきわめて印象深い第一の部分である。

第二の印象深い部分は、「彼はもっと早く気づくべきだった この家に掲げられた看板に そうすれば彼はこの家のなかに 忠実な女の姿をもとめようとはしなかったろう」である。ここは音楽的におおきな高まりのみられるところで、さきにみられた和声法の性格がさらにつよまって、調がめまぐるしく変転し、そこには放浪性を感じさせるまでの表情が顕れてくる。歌声部には、五度音程の固執がみられ、伴奏は導音進行する六の和音をやはり執拗にアルペジオで連続させながら、歌とともに上行してゆく。歌声旋律の螺旋的な上行に比べて、よりストレートに進行するピアノの動きは、後半でさらに押し進められており、バスは後楽節だけで、オクターブ以上高い位置へ移行している。右手の新しい前打音の効果は、ベートーヴェンの嵐の効果を想わせる。それも、短二度下行形から、八度上行形に変わり、そこにリズム的な細分化が加って、頂点が築かれてゆく。簡潔で、しかもじゅうぶんな豊さも感じさせる表現であるが、これに対して、調性は、属調から主調に帰るのではなく、ト長調・主調・下屬調・ト短調・下屬調と移動している。調的な基本設計は、属調から下屬調への転調にあるとみられ、その間に内面的な高まりと動揺を投影するように、激しい調的変転を織り込んだのだとおもわれる。ほとんど間も置かず転調するこのめまぐるしさが、作品の構造にゆさぶりをかけている。ある程度の間隔を保っておこなうなら、この転調に問題はないであろうが、これだけの短い作品の、これだけの短い部分ということを考え併わせると、それはめまぐるしすぎるからである。

この高まりの頂点である最後のニ短調の主和音のすぐ後で、主調の属七和音が導入されて、主調による主旋律が回帰している。そのことによって、安定と均衡がもとめられる。しかし、それは揺れ動く和声、調の放浪性にかからめとられて、全体として、作品の安定と均衡はあやういものになっている。

比較的古風なこの書き手の形式観を反映した諸作品の構造的枠組には、どこか、もう支えとして不十分な、ゆらいだところがみられる。それは、和声感覚の新しさ、あるいは、「拡大された調性」

(シェーンベルク) そのものがひき起こすことというよりも、むしろ、感受性の力で和声法をとらえるかのように素材を任意に扱うこの書き手独特の表現からくるもののようだ。たとえば、旋律の音程進行にさえ、一種不羈なたずまいがあたえられていることがすくなくないのだが、それもこのような表現に通じているのである。旋律のくりひろげられる作品の表情は、「風見の旗」のようにドラマティックであることはあまりなく、おおくの場合、リズム的な対比や変化を控えて、単調なところをみせている。同じもののくり返されるなかで、作品構成上決定的な意味をもつともみえぬ微妙な移ろいが生じているにすぎない。しかし、同じものであるとはいえ、旋律は、その個々の音程を、一回かぎりの、動かし難いものとしてではなく、いくらでも僅かずつ移ろうことができるように、絶えず変質のきくもののように、確かな形態性を避けている。通常の変奏法からするならば、ぜひとも保持しておきたいような動機の性格的音程を、何のためらいもなく換え、そして一方で、リズムの同質性がこの変化を決定的なものにすることをおさえている、といった模糊とした変奏に出遇うことも稀ではない。たとえば、ハ長調のピアノ・ソナタ(D840)の第一楽章のふたつの主題の旋律線の関連性などは、そうした変奏の生みだすものなのである。

この書き手の表現にあって、作品の安定や均衡をあやうくしている素材処理上の任意性それじたいは、同時代の作曲家のいくつかの作品に、よりいっそうきわだったかたちで表出されているといえるかもしれない。

たとえば、ルイ・シュポールの変イ長調のピアノ・ソナタにおいて、第一楽章の副主題への移行部をみると、それはもう移行の機能をつかさどることや副主題に方向づけられることとは無縁に、ただそれじたいの線的アラベスクの美を追求して倦むところがないわけで、表現の重点が部分の充実と繊細化に置かれるあまりに、作品全体を統御する力の弱まりが目立つまでになっている。主題は、できるかぎり、それだけで美的な魅惑を放つように、磨き上げられ、その輝かしい姿をみせている。それは、自己完結的な主題形態というひとつの行き方を示している。主題的な確固たる形態からではなくて、動機から出発し、その動向をひたすら押し進めることに徹底している作品が、シューマンの嬰へ短調のピアノ・ソナタだが、その第一楽章では、動機の流動的進行のために、作品が解放的に、欲しいままに広がるような表情をあらわし、主題から全体の構造に至るまでの明確な形態性というものがほとんど失われてしまうまでになっている。

主題の自己完結的な美を追求することといい、動機を感情のおもむくままにくりひろげることといい、すくなくとも、書くことの重点は、全体の構成よりも、むしろ、部分に移っており、その自己表現に書き手は打ち込んでいる。ロマン主義的と呼べば呼べそうな、このような特徴は、とくに、和声や旋律を任意に扱うシェーンベルクの作品の側面に通じるところがあるかもしれない。しかし、この書き手の表現は、未だ、これほど部分の自己表現に打ち込んではおらず、これほど感情表現を解放的、流動的にくりひろげることもしていない。全体の構成から外れるような、任意な素材処理が、作品のところどころに窺えるとはいえ、この書き手の作品構成は、因襲的な形式観や手法に繫縛されていることが明らかであるからだ。

「風見の旗」の主旋律が主調で回帰してくるところなどは、古風な類型的手法を感じさせるし、

「川の上で」の放浪する調の世界のなかで、各変奏のたびに、ホ調開始を明示してゆく手法にも、同じような印象がつかまとう。ソナタの形式連関やミサの作法などをみると、どこか、ベートーヴェン以前にたちかえているようなところさえある。読み手のほうからみると、相容れぬようにみえるもの、絶えず任意に拡散をもとめてゆくことと、型通りの因襲的手法で作品を形づくってゆくことが、ここで未分化のまま、書き手の表現に溶け入っている。硬直した因襲的形式を打ち破ろうとすることと、失った形式的安定や均衡をもとめて以前のそれにたちかえることが、書き手の意識のなかで、つらい緊張関係をなして、時にそのことが両極端の表現に分かれて顕れる、といった分裂的な行き方に向っているわけではない。意識的あるいは批判的にではなくて、安定や均衡をもとめるうえで因襲的手法によりかかる感覚が、この書き手には自然に備っていて、作品を秩序づけながら、ニュアンスを深化させてゆくという構成がおこなわれている。

したがって、この書き手の形式に対する考え方には、和声法の新しさや表現の幅広さからすると、不思議なくらい近代的ではない面がみとめられる。たとえば、有節的に書かれた歌曲の各節を異なる調で書き分けること、多楽章ソナタの配列や各楽章の形式を根本から考え直すこと、そうした試みに対して積極的な姿勢というものはみられない。むしろ、この書き手の筆づかいには、ちょうど楽式論が基礎的な、標準的な形式とみなしているようなものに対する憑依状態が感じられるのである。ソナタやロンドやスケルツォの形式連関に奇を衒ったところはないし、五度近親的調関係の考え方にもとづく調の構造的機能が重視されて、主調や属調が、これらの形式の各部分で、形式的な輪郭付けをおこなうような役割を演じている。作品全体と同じように、主題ももはやそこに堅固な安定感を望むべくもないが、楽節構造が不規則にゆがんでいるにもかかわらず、ライト・モチーフ化するほどのこともない。主題が提示されると、それはすぐに瞬間的に予期せぬ方向へ外れ、そのまま形を失ってしまいそうにさえみえるのだが、かろうじて、形式的な規制の力でそれはおさえられて、たとえば、もとの主調に戻る、といった具合である。ソナタ形式の副主題に三部形式がおおく、そこにはふたつの調性が存在する、という事実はずっと知られているが、これは、提示部を最終的に属調でおさめることとも無関係ではないようだ。実際の演奏ではほとんど無視されるとはいえ、提示部はくり返すべきものとされており、また、再現部も提示部の完全に忠実な反復になっている。

形式的な非近代性といい、そのことと無関係ではない筆づかいの憑依性といい、それはやはり、器楽作品の構成をみた場合に、よりつよく感じられるものだが、歌曲もこれと必ずしも無縁ではない。

譜面に、憑依のうちで書かれているという印象がつよいのは、それだけ、作品を形づくることに對して、書き手が、自らの構成力を強力にはたらかせていないことと関係がある。だからといって、書かれたものを丁寧に読んでゆくかぎり、譜面の仕上げに杜撰なところはみられない。そればかりか、たとえば、「冬の旅」の音のひとつひとつなどは、書き手がそこに払っている細心の配慮が読みとれて、思わず、伴奏ピアノの速度を指定より遅めにとって弾いてしまいかねないほどなのである。しかし、これほどの細心さがみとめられるにもかかわらず、既与の手法によりかかって書

くことが作品構成の決め手になっているために、どこか、そこには安易な、気楽な作曲というところが感じられなくもない。作曲の早さは、そのことと関係があるのではないか。

歌曲にみられる、ひとつひとつの言葉のちがいに對する敏感な反応、風にそよぐ木の葉のさざめき、糸車の回る様子、馬の駆ける足音……、そういった絵画的情景を適確に音でとらえる描写力、歌うような旋律の抒情性、ピアノにさえみのがすことのできない管弦樂法的色彩のきらめき、初期の弦樂四重奏以來、独奏作品や室内樂にもとめられている響きの豊かさ、ちょうど、「さすらい人幻想曲」の個々の和音の充実した量感のあたえるそれ、音そのものは、じゅうぶんに感覺的な喚起力にみちてもいる。しかし、そこには、これを書いている作曲家の、読み手に雄弁に語りかける力、動的にはたらきかけてくる力が無い。それは、作品が、書き手自身の手で完全に書かれ尽していないこと、憑依のうちで、統御力を弱めてしまっていることからくるもののようにおもわれる。

シューベルトの表現には、感情のおもむくままに、ひたすら突き進むほどの奔放性や流動性はないということを、私はさきに述べたけれども、逆のほうからいえば、この流動をおさえ、作品を秩序づけている手法にも、それが、書き手から自発し、作品ごとに独自のものとして生みだされているといえるだけの手応えが感じられない。あるいは、書き手が、そのようにみせている。奔放的な自我の表現といったところもみられぬかわりに、作品構成において、合理的思惟の力で素材をあやつりながら、体系としての作品を丹念に構築してゆく、というような造型的な意志のつよいはたらきも、譜面から消えている。いづれも、書くことにおける、自己表出力の弱さ、といってよいものである。自己を語りたがらぬ書き手の作品だから、読み手にとって、かけがえがないのだが、いづれにせよ、その作品構成は、すべてをみづからの手で書き尽して完成にもってゆくことができないので、比較的安易なところで、因襲にのっとりて形をおさめてしまっている。このような自己表出力の弱さが、シューベルトの作品を構成させるうえで、決して十全な安定感をあたえるものではないことは、いくつかの作品をみれば、おのずと明らかである。なぜなら、この書き手は、材料の状態であれ、作品を形づくる手法や形式であれ、みづからの表現がつねに外的な影響下にさらされているかぎり、作品構成は、決して完全に独自に、自己を表出するものとはなりえないという考え方に追い込められているのだが、表現はむしろ、敢えてそのことをひき受けて、因襲的であろうとする書き手の内面性を、できるかぎり、その本来のとりとめなさを損わずに、音に投影してこうとするからである。そのことが、型通りに書くことを、根底からゆさぶり、書かれたものは、その形を、固有なものとしてではなく、いくらでも変化しうる無数の形のひとつにすぎないもののようにみせてしまう。この表現では、作品の安定や均衡が、一見確かなものでありながら、同時に、外面的な規定からくるようなその性格が、きわめて適確に写し取られている。たとえば、「川の上で」の各節に配されているホ調は、この作品に、一本筋を通すような役割を負わされているのだが、それは、そこからいつも遠くへはずれようとし、はずれたと思うと帰るという調の放浪性のなかで、みつめ返されているために、変奏の手堅さともども、その、作品を統一し、構造を維持するものとしての機能に疑いが生じ、本来の意味を失ってしまうのである。

ハ長調のピアノ・ソナタ（D840）の第一樂章では、絶えず均衡をそこないつつ、均衡をもとめ



直すという独特のあやうい表現が、主題をとらえている。

シューベルトの第一主題部は、広がりのおおきいものとみなされている。これは、転調とその推移性を主題部内にひき入れながら、副主題の直前まで、主調をひっぱっていることがすくないからである。たとえば、このソナタの提示部も、読みようによっては、まったく、移行部は無いにひとしい。

ここでは、主題の基本素材が、はじめの大楽節に提示されており、そこから後は、これを反復確保し、さらに調的展開に導いてゆくことがおこなわれている。敢えて、主題提示部を区切るとするのなら、調的、形態的にみて、はじめの大楽節まで、あるいは、これに対する第二部もしくは後楽節のように応答している、変ニ長調を経て主調の主和音が取り返されてくるところまでであろうとおもわれる。むろん、提示から移行への進行は、それほど明確な境い目もみせることなく、おこなわれている。主調がいったん取り返されると、すぐに、これに後続する部分は、主題の動機のゼクエントによる調的展開を開始し、次々と転調を重ねてゆく。ここにみられる転調は、その技術的な特色といい、あるいは、移行的であって、じゅうぶんに移行的ではないことといい、シューベルト的な転調のあり方を端的に示しているものである。ハ長調提示のあとでは、このハ長調から、ひとまず、変ロ長調そして変イ長調と、全音階的に下行している。この変イ長調にふくらみがみられる。変イ長調は、もちろん一時的なことからして、次の調への移行がおこなわれているのだが、それは、変イ長調から、エンハーモニー転換を媒介にして、短三度圏の上行を続けて、いまいちど変イ長調に帰る、という転調の開始でもあるからだ。こうして、オクターブ四分割によって、ふたたび、変イ長調に帰り、そこから、主調の属和音である長三和音へ、半音階的にずらしてしまうことで、主調が顕れてくるという具合である。長三和音が、読み手の予期するように、ト長調ではないことは、それをさらに属七和音、そして短七九の和音に変じて、やはり、主調のドミナントとしての性格を確保していることに窺える。こうして、最終的に主調性を確保したところで、音楽は、副主題の直前まできてしまったのである。

調的展開の素材が、第一動機から、そして、主題の冒頭の二動機間の空白、つまり動機の切れ目そのものの充填された一小節型に移って、思いがけず、新たな面の開示がおこなわれているのは異様ではある。しかし、それを別にすれば、全体は、あきらかに移行部の書式にふさわしいものをみせている。ただ、この転調は、調的には、多様であるにもかかわらず、副主題（ロ短調）への移行とは無縁であり、やはり、主調の主題部内の動きのようにとらえられている。とはいえ、ハ長調の拘束力がきわめて弱いことは、はじめから歴然としており、どこにも、これをしっかりと確立したところは見られない。

もっともシューベルトらしさの出ているのは、提示的部分の後半で、変ニ長調が露出して、それがかなりの広がりを見せているところである。

後楽節のユニゾンの八分音符の上行旋律が、ごく自然に高まろうとする。その高まりをとらえて、しかし、主題としてはやや不用意に、変ニ長調はやってくる。ナポリ調域への一時的な転調そのものが問題なのではなくて、むしろ、その調域の、ここでは不均合なほどの長さが問題である。

それが主題にゆがみをあたえてしまう。この長さは、同じフレーズを、上方で三回反復することからくるのだが、自筆譜の書かれ方をみると、最初はこの反復を一回にとどめて、すぐにハ長調に戻す、という筆の進みだったようだ。じじつ、そのほうが妥当でもあり、主題にとって自然でもある。しかし、これを消し、いまあるような、むしろゆがんだ形に敢えて書き換えた跡がみられる。この調域の、この広がり、どうしても必要だったのだと考えるしかない。どちらもあまり確固たる調ではないとはいえ、ここでの書き手の力点の置きどころは、ハ長調よりも変ニ長調にあり、少なくとも、ハ長調の感じをはずしてしまうところまで、変ニ長調にひっぱった書き方である。ハ長調主和音への帰転調は、増五六の和音へのエンハーモニー的転換を、変イ・ハ・変ホ・変トの四和音におこなうことで果されるはずなのだが、変ト音をそのままにして、変ニ長調ドミナントとしての記譜は、結局、四六の和音の直前まで、変えられていない。ぎりぎりのところまで、主調の磁力をかわしている記譜法であり、それは、機能と声法をあざわらっているようでもある。そのことは、すでに、主題の冒頭の、主和音で間違いのないような旋律さえもが、構成音の選択とアクセントの置き方、さらにそれに続く和音への掛留的处理などをふくめて、調的に多義的な解釈を許していることに、仄かに感じられていたのである。

どこをみても、調は定着せず、繊細でかすかに揺れ動きながら、次々と移ろうような、とりとめなさが支配している。それだけに、弱められているとはいえ、四六の和音や属和音によって、くり返し主調による縁取り、主題的な輪郭付けをおこなうことは、必要であるようにも、また、必要でないようにもみえる。必要であるというのは、いかにとりとめなく、いかに繊細であるといっても、音楽がすべてそれにつき従ってしまえば、作品は、きれぎれになってしまいかねない、最小限、何らかの形で、音楽は自律的構造を維持しておかなくてはならないからだ。必要でないというのは、ここで構造を維持させているものに、ほんとうにその力があるようにはみえないからである。たしかに、それはそれで、主題に形態らしきものをあたえているものの、素材の動きに、繊細でしかも不羈なところが、さながら書き手の体感を投影するかのように込められているので、かえって、現に書かれてあるものの均衡のあやうさが判然となってくる。つまり、この形では、もちこたえられないように、あるいは、内部を律し切れていないようにみせるのである。書き手は、任意に、変ニ長調へ高まろうとする音の拡散に対して、のめり込んでしまうことはせずに、これを主題内部の一時的な偏倚とみなすだけの距離をおいている。ただ、ナポリ的な色づけをほどこすにしては、広がりが大きすぎ、その手ぎわはぎこちなさすぎる。変ニ長調は、主題に不安定な性格をあたえることに意味をもとめられて使われているようにさえみえる。この性格は、つづく三度転調を重ねる部分によってもつよめられている。こうして、くり返し、行きつ戻りつする不安定をはらんで主題形態が書かれているのだが、それは、主題を、型通りの主調で輪郭付けただけで、外的な手法からする形態のようにみせることになっているのである。外的なという表現は、それがシューベルトの筆づかいに溶け入っているものであるかぎり、たしかにいいすぎである。しかし、書き手は、作品を秩序づけようとするのと、秩序づけられたり、規制されたくないこととの関係を、どちらに決めつけることもせずに、描いている。手がたい、古風にみえる手法を自ら用いてゆくことのうちで、そ

れがおこなわれるために、その手法の作品における役割が、外面的な規制力をもたらすものとしてとらえられ、書き手の外からやってきたもののように対象化されたところがみられるのである。どちらかといえば、動機であり主題であるというような決定や規定をできるだけゆるめて、音を任意に動かすことに書き手の関心は傾いているようにみえるが、それでもなお守られているのは、作品構成の上で、最小限、音に背負わせねばならない機能的規定性との関係の中で、この任意性をとらえることである。このふたつのものが絶えず影響し合い、互いに揺れ動きながら均衡をもとめ返す。その均衡はあやういものだが、この書き手の表現は、さしあたり、それを描くことで、みたまされているのである。憑依のうちで書いてゆくことの揺るぎなさは、そのことと結びついているもののようにおもわれる。

ところで、みどころ因襲的な手法や形式を作品構成の決め手として、受けとめてゆく、というとすれば、それはそれで、伝統主義的とも古典主義的ともいえるような、ありふれた一書き手の姿勢であるにすぎないかもしれない。しかし、この時、読み手の心に、きわめてシューベルト独特なものとして残されるのが、この書き手の、感受性である。この書き手は、受けとめられるものを、既成の概念のプリズムを通さずに、できるかぎり、自分の感受性の力だけでとらえようとするところにおいて、きわだっている。こうしてとらえられたものを即物的に作品に投影するとき、それは、既与の意味を拭い去られて、表現に入るようにみえるのである。シューベルトの作品は、書き手の自己表出力をそれ自体として前面に出すことはあまりしない。むしろ、型通りの手法を作品構成の中心に据えながら、それがみせる変質のうちに、書き手の感受性の反応を語らせてゆく。

関心をそそられる作品は、変ロ長調のピアノ・ソナタ（D960）のスケルツォである。

器楽曲がつねにそうであるように、この作品も、スケルツォ形式としての輪郭に変わったところはほとんどなく、動機を組み合わせた八小節の大楽節を、二部形式的、三部形式的に拡張してゆき、全体としては、トリオとともに複合三部形式を形づくり、スケルツォもトリオも、やはり三部分構造をみせている。第一部は十六小節を数えるが、これははじめの大楽節の右手の旋律を、後半で左手に交替させて反復したものにとすぎず、十六小節楽段あるいは二部形式のどちらとも呼びうる対称的な配置となっている。この十六小節は、やはり、中間部ののちに、第三部として再現している。スケルツォ主題とみなせる楽想であろう。スケルツォ全体のどの個所をみても、四小節型や八小節型をすぐに反復し、そして、新しい楽節に移る、という気ままな進行がみられる。楽節相互は、明らかに、動機素材を共有しており、均一なリズムが伴奏部で持続的に用いられているところからみて、ゆるやかな統一が図られているのだと思われるのだが、それでも、むしろ、脈絡のない断片が次々と顕れては消えるという印象がつよい。素材に共通性がありながら、各楽節にはっきりした関連性がみとめにくいのは、それぞれの楽節を構成するたびに、各素材がいつも異なる組み合わせのなかに置かれてしまうからである。動機的一貫性よりも、やはり、移ろいやすさが、素材の動かし方に感じられるところである。たとえば、ほかならぬ第一動機、その性格的なリズム、和声、旋律、そして、ふたつの部分動機の前後関係といった、それなりに重要な特徴でさえも、いくらでも、その場の思いつきでやり直しのきくもののように、固定的輪郭の確かさをかわしている。やや外面的

な観察になることを怖れずにいえば、たとえば、ベートーヴェンの作品二の二のスケルツォの書かれ方をこれと比較してみると、シューベルトのこの種の一貫性のなさがきわだってくるはずである。このほかに、比較的手堅い構成のこのスケルツォのなかで、この種の任意さを生なかたちで出しているのが、第一部の最後の二小節で不意とサブドミナント終止に向きを換えてしまう個所の和声法である。

この書き手の独特な旋律的着想のあり方がはじめの小楽節にみえる。遺作のハ短調のピアノ・ソナタのメヌエット、八重奏曲の終楽章、ロ短調交響曲の第一楽章の副主題、ハ長調の大交響曲のホルンの序奏、それらの着想と同じように、前半二小節の部分動機のリズムの前後関係を、後半二小節で逆転させている小楽節である。ロ短調交響曲では、自己完結的な四小節型がいったん着想されるや、あとはそれをひたすらくり返すことで、継続を図っている。動機的に一貫した展開のみられぬことは同じであるものの、このスケルツォでは、四小節型は、不変なものとして完結しているわけではない。それはつねに異なる楽節を形づくる素材が、仮に最初にみせる配置というかたちで提示されている。ここで前楽節を形づくっているひとつひとつの小節動機は、つねに分解されて、そのつど別の楽節の形に寄り集る。そうした進行のなかで用いられているために、最初の二小節動機という重要な位取りのある音形さえもが、それをひとつの中心とみることを、読み手にためらわせる体のものになっているのだ。

しかし、この小楽節構成じたい、シューベルトがしばしばみせる和声的ひらめきと同じように、特異でもあり、読み手にとっての愕きでもある。ふつう、二種類のリズムを用いて、動機を組み合わせようとするかぎり、この種の発想に傾くことには、どうしても怖れがつきまとう。ここは、動機とその反復をおこなうか、あるいは、対比動機を後続させて、後楽節の開始部に最初の動機型を対応させるところなのだが……。既成の概念に従って、旋律や楽節構成の自然らしさをもとめてゆくならば、このようには書きたくないところで、すくなくとも、スラーのついた最初の二小節動機は、いちど責任をもってこの形で出したからには、ある程度の一貫性のなかで、大切な構成的要素として、使いたいはずである。もし、ここにおけるように、前楽節の後半で、前半のリズムの前後関係を逆転させてしまい、さらに、後楽節で、一方のリズムだけを連続的に使って八小節の大楽節を構成するとなると、冒頭に提示された動機の特殊的、性格的な形姿は解体され、構造機能のうえでもその使用価値や意味を失ってしまいかねないからだ。じじつ、ここだけではなく、この作品全体にわたって、素材のもたらす印象は、主題や動機というよりは、属性を拭い去られて、ひとまずはものとして等価な音形という印象であって、それを並列的に、その場の思いつきで組み合わせているのである。

読み手にとって独特なものにみえるのが、たとえば、このような旋律のとらえ方にみせる、書き手の感受性である。音形が動機的存在感を失うことといい、楽節構成の自然らしさの剝離された形で旋律が顕れることといい、この書き手のくり返し着目する事態はまさにそのような変質にあるようで、既成の概念や通念に従わずに、自らの感受性の力だけで旋律をとらえることに、書き手の着想はかかっている。そのことにおいて独特なのは、動機が動機であるという限定や決定をゆるめ、

それは、無数に分散し、変化する音形相互の関係のなかでみせる、ひとつの偶然の現象にすぎない、というところまで、とらえ方をつきつめていることである。このつきつめ方の独特な深さと、比較的安易に浅いところで形をつくってゆくことの落差をまるごとかかえたまま、表現は、このスケルツォのきわだった陽気さを生み出している。

表現は、できるかぎり、型通りの手法に即して書くことを守りながら、一見輪郭確かな作品のみせる変質のうちに、書き手の独特な感受性の反応を映し出してゆく。ことさらに不規則であろうともせず、正規の大楽節であろうとすることが、ここでの楽節構成のあり方である。しかし、まさにそのことにおいて、大楽節や主題たることが揺れ動き、形式的規制の力で律し切れないものがそこに必ず生じてしまうのである。そこにこの変質の意味がある。書き手は、素材のとらえ方を深くつきつめてゆくことと、やや安易に型通りに書くことと、どちらか一方に決めつけることをせずに、おそらくは、無意識に、両面をふくめて作品を描いてゆくことに、みづからの表現のリアリティをもとめている。このスケルツォの楽節におけるように、音形がその死相をとらえられたような姿で表現をになってゆくとき、書き手の感受性は、その繊細さの極みに達しているようにみえる。

ソナタ形式の主題提示の特異なあり方は、そのことと関係があるようだ。シューベルトの主題の着想の仕方の特徴づけているのは、できるかぎり、書き手が、主題そのもののなかにリアリティを煮詰めていこうとすることである。そのことが主題の広がり的大小と自己完結性、さらに移行部の排除による主題並列性、そして、提示部そのものの大きさ、といった、よく知られた提示部のあり方に通じてゆく。この主題が何をつくり出し、どんな結論につながっているかについて、書き手は、主観的な解釈を放棄している。あるいは、意味づけや説明を省略してしまっている、といってもよい。それはとうぜん、ソナタ的な展開からは離反することになるので、作品には、書きつくされてはいない、イメージの点描のような性格が顕れてくる。主題に対して、さしあたり、書き手がおこなっているのは、その反復ということだけである。

有節歌曲からソナタ形式に至るまで、シューベルトの作品が、いったん提示された楽想の反復に終始してゆく傾向をつよくみせているということは、しばしば指摘されている。ト長調のピアノ・ソナタの終楽章のような輝かしい作品では、破綻はそれほど感じられることはないかもしれない。しかし、三部形式やロンド形式以上に、この反復のかぎりなさ、ソナタ形式を異様なものにしていく。提示部で、すでにあらわすべきことをあらわしてしまっているために、展開部や再現部では、本質的に必要になってくるものはあまりないようである。あくまで、既出の楽想をくり返し点描してゆくことに重点が置かれており、そのことが、ソナタの構造の各部に微妙な変化をもたらしている。和声的な面では、すべての部分を区別することなく扱っているために、展開部がとくに多様ということでは、むろんない。極端な場合には、変ロ長調の弦楽四重奏曲（D68）の第一楽章の展開部の後半部のように、それじたい、提示部の移調でしかないものを呼び返しているわけで、その種の方法が、たとえば、変ホ長調のピアノ・トリオや、ト長調の弦楽四重奏曲の展開部にも適用されることになるのである。展開部をごくあっさりとすましたり、あるいは省略することも、とくに初期におおくみられたことであった。どんなに長くても、提示部を反復すると、すぐに再現部で同

じことがおこなわれる。比較的性急に、反復に終始するシューベルトの表現の一面が、露呈される結果になっているものだ。

同じものの反復という事態は、楽想に生じる微妙な変化にもかかわらず、変わらない。転調は、調的な放浪であり、解決や結論をもとめることのない反復のかぎりなさだけが支配している、といった趣きの作品もすくなくない。「冬の旅」の第一曲の主旋律のくり返される姿が、そうしたところを適確に表現している。この曲、さらには連作歌曲集全体を性格づけているのが、歌い出しの歌詞に示されている放浪性である。

よそのものとして やってきた私は

よそのものとして ふたたび旅立ってゆく

異郷をさまよい歩く者の目に映るもの、身にふりかかることのくさぐさが、「私」の感情の起伏、心身の移ろいをひき起こすように、微妙な変化が主旋律に生じている。「人々が私を追い出そうとするまで どうしてここにとどまっている必要があるだろうか」では、疑問形による抒情の変化に応じて、旋律の後半が、導音をとる上行形に変えられている。「夢の中にいるおまえを 邪魔したくない」では、同主長調への移行が、歌声開始音の三度を、さりげなく、しかも効果的に半音変化させながら、シューベルト独特の長調の過去形の明るさのなかで、最終部を開始させてゆく。「道は雪に閉ざされてしまった」の歌わない同音反復性が、「やさしい恋人よ おやすみなさい」とそのくり返して、歌謡性と伴奏の響きの豊かさを加えられているところ、あるいは、歌いおさめの、「おまえを想っていた」の、嬰へとへの半音が顕れるところ、そんな具合である。しかも、終りなき放浪そのものと、放浪するものとしての「私」が変わりないように、主旋律は決定的に変えられることがない。

ソナタ形式の再現部が、一見何の変哲もない再現部でありながら、調的処理において、その多様さをきわだたせていることも、この楽想の放浪性と分かちがたく結びついている。

提示部に対する再現部の関係は、完全に忠実な反復のそれである。たとえば、省略や拡大その他のおおきな形態上の変化が再現部で生じることはまずないので、小節数を数えて、規模を比較しても、ほぼ両者は同数、したがって、シューベルトの再現部は、他のロマン派のたれよりも、古典派的なスタイルに、特にモーツァルトのそれに近いものだ、という指摘もおこなわれている<sup>(1)</sup>。しかし、周知のように、提示部は、三つ、あるいはそれ以上の調性を現出させており、しかも、それらの調性が、放浪的に移ろいやすい性格をみせている。そのことは再現部でも変わらないのであって、むしろ、主調への集中化とも無縁なのである。たしかに、提示部が属調終止するように、再現部は主調開始と主調終止を守ることがほとんどであるとはいえ、再現部全体は、じっさいには、ほんのすこし手を触れることで、瞬間的に、いつでも転調させかねないあの独特の書き手の和声態覚に浸されているために、安定やしめくくりの確かさの感じはいつの間にか、はずされてしまうのである。下屬調開始の再現部は、やはり、初期の、単純な方法であり、提示部を、その形態だけでな

しに、調関係までも移調しようというところから、書き手の方法はもっと調的に自由な再現部をもとめてゆく。

ハ長調のピアノ・ソナタ（D840）の第一楽章の副主題は、さきのドミナントに、かなり不協和な読み換えをおこなって、裏返した後、ロ短調で開始されている。この副主題も、やはり、転調を経て、属調で旋律を歌い直す一種の再現部をもっており、三部形式的であり、あるいは、反復でもある。提示部は、とうぜん属調に終止する。主題の旋律線は、おそらく、第一主題と関連があるのだが、音程進行は、それにしばられていない。この音程進行といい、左手の伴奏音形といい、調的にそこはかたない、感じやすく、ふわりとしたシルエットをみせている。ひと息で歌われるはじめのフレーズは、ロ音上の短三和音とニ音上の長三和音が旋律の前半と後半に仄かな明暗をあたえており、調性の力を軽やかにかわしているといった風だ。属調への転調は、それがこの移ろいやすさに溶け入っているためか、たとえば第一部終止の属音に終止感がほとんどない。再現部の対応箇所は、イ短調から副主題が始められているので、提示部のそのままを移調すれば、ヘ長調に行ってしまうが、ハ長調へ向けられる転調の手ぎわも、提示部とまったく変わらない、さりげないものである。旋律線の音をそのままに、しかし、左手の軽い第一拍の八分音符のひと打ちを、僅かに下ろして、別の音に振り当てることで、それがおこなわれているにすぎない。それで、主題そのものに、何か重要な変化がおとずれるわけではない。ただ、同じものを、調を変えて、くり返してゆくことが、同じようにおこなわれているだけである。第一主題も、こうして、再現部でくり返されてくるのだが、提示部では、主題部のようにみえた調的展開部は、ここでは、やはり、移行部のようなものである。かぎりなく反復される主題は、ところどころ、このような機能上の意味をあやうくさせながら、さしあたり、ソナタ的な世界に封じ込められ、終りのある形におさめられている。しかし、この書き手にとってのひとまず完結した表現である主題が、ただ反復されるだけで、展開されていないということは、この終りを、これ以外ない形式的達成として読むことを、読み手にためらわせている。（本学講師＝西洋音楽史担当）

注1 ヘルマン・ルバルト「古典派とロマン派の交響曲における再現部の形成」91—101頁

Hermann Rubarth: Die Reprisengestaltung in den Symphonien der Klassik und Romantik, Diss. Köln 1950, S. 91—101